

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

43

# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

*Τιντορέττο*



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ  
MILANO AGHNAI



# Τιντορέττο

## Εἴκοσι χρόνια ἐργασίας γιὰ τὴν Ἀδελφότητα τοῦ Ἀγίου Ρόκκου

**Ο** ΓΙΑΚΟΠΟ ΡΟΜΠΟΥΣΤΙ, γιὸς τοῦ Μπαττίστα Ρομπούσι, γεννήθηκε στὴ Βενετία στὰ 1512, σύμφωνα μὲ τὸ βιογράφο του Κάρλο Ριντόλφι. Αὐτὴ ἡ χρονολογία εἶναι πιθανὴ ἀλλὰ ὄχι ἐπιβεβαιωμένη. Σύμφωνα μὲ ὁρισμένα ἔγγραφα τῶν ἀρχείων τοῦ Κράτους καὶ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Σάν Μαρτσιάλε φαίνεται πιθανότερο νὰ γεννήθηκε γύρω στὰ 1518. Ὁ πατέρας του ἦταν βαφέας καὶ σ' αὐτὸ ὀφείλεται ἡ προσωνυμία «Τιντορέττο», πὸν τοῦ ἔμεινε γιὰ πάντα καὶ πού, ἀντὶ γιὰ «μικρὸς βαφέας», θὰ ἔπρεπε μάλλον νὰ μεταφραστῇ «ὁ μικρὸς τοῦ βαφέου».

Πολλὲς εἶναι οἱ ἀναφορὲς στὴ ζωὴ τοῦ Τιντορέττο ἀνάμεσα στὴν πληθώρα τῶν στοιχείων πὸν κατέγραψαν ὁ Ριντόλφι, ὁ Μποργκίνι, ὁ Μποσκίνι (1674), καθὼς καὶ οἱ μαρτυρίες πὸν δημοσίευσαν ὁ Βεντούρι καὶ ἡ Πιτταλούγκα. Οἱ κριτικὲς ἐκδόσεις τῶν δυὸ αὐτῶν εἰδικῶν χρησίμεψαν γιὰ τὴν τεκμηρίωση τοῦ σύντομου βιογραφικοῦ σημειώματος πὸν ἀκολουθεῖ.

Μιὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες μαρτυρίες χρονολογεῖται στὶς 22 Μαΐου 1539. Ἀπ' αὐτὴν προκύπτει πὼς ὁ Γιάκοπο Τιντορέττο, ἀναγνωρισμένος ἀπὸ τότε σὰ ζωγράφος, κατοικοῦσε στὴν πλατεία τοῦ Ἀγίου Κασσιανῶ. Θὰ εἶχε λοιπὸν κάποιο ἐργαστήρι. Στὴν πραγματικότητα δὲν ἦταν ἀκριβῶς ἐργαστήρι, παρὰ ἓνα εἶδος ἄντρον, στὸ πὺ ἀπομακρυσμένο μέρος τοῦ σπιτιοῦ, ὅπου γιὰ νὰ δουλῆψη ἔπρεπε ν' ἀνάβῃ τὴ λάμπα του ἀπ' τὸ πρωὶ ὡς τὸ βράδυ.

Ἄν καὶ ὁροθετοῦν τὴν ἀρχὴ τῆς ζωγραφικῆς δραστηριότητος τοῦ Τιντορέττο γύρω στὰ 1540 (μὲ βάση ἀκριβῶς τὸ χαρακτηρισμὸ «ζωγράφος» πὸν τοῦ ἀποδίδεται στὸ ἔγγραφο πὸν ἀναφέραμε), τὰ πρῶτα σίγουρα ἔργα του εἶναι δυὸ συνθέσεις μὲ μυθολο-

γικὸ θέμα, ὁ Ἀπόλλων καὶ Μαρσύας (σήμερα ἰδιοκτησία τοῦ Μπράουλεῦ στὸ Ντένβενπορτ) καὶ ὁ Ἑρμῆς καὶ Ἄργος, ἔργο πὸν τὸ ζωγράφησε γιὰ τὸν Πιέτρο Ἀρετίνο στὰ 1545 καὶ ἔχει καθῆ. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτά, ἡ ἀλληλογραφία του μὲ τὸν πνευματώδη Τοσκάνο εἶναι ἀφθονη καὶ πολλὲς φορὲς ἀποδείχτηκε πολύτιμη γιὰ νὰ προσδιοριστῇ ἡ χρονολογία ἐνὸς πίνακα, ὅπως ἔγινε π.χ. γιὰ τὸ Θαῦμα τοῦ Ἀγίου Μάρκου (1548). Ἐξάλλου ἡ φήμη τοῦ Τιντορέττο στὴ Βενετία θὰ ἦταν τότε σὲ πλήρη ἀνθιση, γιὰτὶ ἐκεῖνα τὰ χρόνια τὸν κατέκλυζαν οἱ παραγγελίες ἀπὸ ἰδιῶτες, ἐκκλησίες καὶ συντεχνίες. Στὰ 1550 ἡ φήμη του καὶ ἡ οἰκονομικὴ του κατάσταση εἶχαν στερεωθῇ ἀπόλυτα. Παντρεύτηκε τὴ Φαουστίνα ντὲ Βεσκόβι, κόρη Βενετσιάνου τραπεζίτη, κι ἀπόκτησαν ἕξι παιδιὰ. Ὁ γιὸς του Ντομένικο τὸν βοήθησε στὴ δουλειά του στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, καθὼς καὶ ἡ κόρη του Μαριέττα, ἴσως ἡ πὺ ἀγαπημένη του, πὸν ἦταν ἡ πρώτη γυναῖκα ζωγράφος.

Ἀπὸ τὸ 1550 ἀκόμα ἡ Δημοκρατία τοῦ παραγγέλλει ἔργα — δὲν ἔχουν βρεθῇ γι' αὐτὰ καθόλου στοιχεῖα — καὶ στὰ 1555 τοῦ ἀναθέτει δυὸ πίνακες, τὴ Στέψη τοῦ Μπαρμπαρόσσα καὶ τὸν Ἀφορισμὸ ἀπὸ τὸν Πάπα Ἀλέξανδρο τὸν Γ'. Ἀπ' αὐτοὺς ὁ ἓνας τέλειωσε τὸν ἴδιο χρόνο, ὁ ἄλλος στὰ 1562, καὶ καταστράφηκαν καὶ οἱ δυὸ στὴν πυρκαϊὰ τοῦ 1577.

Στὶς 21 Ἰουνίου 1562 ὁ Θωμᾶς τῆς Ραβέννας, μέγας φύλαξ τῆς Ἀδελφότητος τοῦ Ἀγίου Μάρκου, παίρνει τὴν ἀδεια νὰ τοῦ ἀναθέσῃ μὲ δικά του ἔξοδα «τρεῖς πίνακες πὸν νὰ εἰκονίζον τὰ θαῦματα τοῦ ἁγιοτάτου προστάτη μας κυρίου Ἀγίου Μάρκου». Ἄν καὶ δὲν ἔχουμε ἄλλα στοιχεῖα, πάντως ἡ παράδοση πὸν ἀποδίδει τὰ ἔργα αὐτὰ στὸν Τιντορέττο εἶναι ἀναμφισβήτητη.



M. A. BIANCHINI

## Τιντορέττο

Στά 1562 επίσης βρίσκουμε για πρώτη φορά ίχνη από την επαφή του Τιντορέττο με την αυλή της Μάντουας: στέλνει στον Ηρακλή ("Ερκολε) Γκοντσάγκα ένα μικρό πίνακα με τη Μάχη των Τούρκων, που θεωρείται σαν εισαγωγή στα κατοπινά μεγαλόπρεπα μνημεία των Γκοντσάγκα (1579). Πληρώνεται 25 δονάκια για μια Πιετὰ (σήμερα στην Πινακοθήκη Μπρέρα), για την αυλή του ανακτόρου των Επισκόπων του Αγίου Μάρκου.

Στά 1564 προκηρύσσεται διαγωνισμός για τη διακόσμηση της Σχολής του Αγίου Ρόκκου, με θέμα το Θρίαμβο του Αγίου για την όροφο του Ξενώνα. Έμεινε παροιμιώδης ο τρόπος που πήρε ο Τιντορέττο τη δουλειά: ενώ οι υπόλοιποι ζωγράφοι, ανάμεσά τους κι ο Βερονέζε, έστειλαν για το διαγωνισμό ένα απλό σχέδιο, ο Τιντορέττο παρουσίασε τον πίνακά του τελειωμένο, τον τοποθέτησε στη θέση του, και τον δώρισε με ευλάβεια στον Άγιο. Η πράξη του βέβαια προκάλεσε αγανάκτηση, και μάλιστα κάποιος Τζάνι δήλωσε ότι ήταν έτοιμος να πληρώσει 15 δονάκια για να μην αναθέσουν στον Τιντορέττο το έργο, εκείνος όμως είχε πετύχει το σκοπό του. Από δω κι εμπρός θα εργαστή, πάνω από είκοσι χρόνια συνέχεια, για την Αδελφότητα αυτή, που είχε ιδρυθεί στα 1478, την αποτελούσαν μοναχοί που είχαν αφιερώσει τη ζωή τους σε φιλανθρωπικά έργα, και η Σχολή (Scuola) — το μέγαρο που ήταν η έδρα της — είχε χτιστεί το δέκατο έκτο αιώνα.

Τα ζωγραφικά έργα της Σχολής του Αγίου Ρόκκου θα αποτελέσουν το αξιολογώτερο μέρος της καλλιτεχνικής παραγωγής του Τιντορέττο: πάνω από πενήντα πίνακες, οι περισσότεροι σε μεγάλες διαστάσεις. Για το γιγάντειο αυτό έργο του πρόσφεραν ένα ισόβιο συμβόλαιο με εκατό δονάκια το χρόνο. Ο Τιντορέττο εργάστηκε με ζήλο. Στά 1566 αποτέλειωσε τη διακόσμηση της αίθουσας του Ξενώνα της Σχολής και στά 1567 δυο πίνακες για την εκκλησία (ο Άγιος Ρόκκος θεραπεύει τους αρρώστους και ο Άγιος Ρόκκος με τα θηρία στην έρημο). Άκόμα και όταν είχε συμπληρώσει το έργο του εξακολούθησε να παίρνει για αρκετό χρονικό διάστημα το ετήσιο εισόδημά του, πράγμα που τον έκανε να αστειεύεται λέγοντας: «Επιθυμώ να ζήσω ακόμα για χίλια δον-



κάτα ζωής». Ο Βαζάρι αναφέρει ότι στά 1566 έγινε και μέλος της Ακαδημίας Σχεδίου της Φλωρεντίας μαζί με τον Παλλάντιο, τον Σαλβιάτι και τον Τισιανό.

Η Δευτέρα Παρουσία που ζωγράφισε για το Παλάτι των Δόγηδων και καταστράφηκε σε μια πυρκαϊά, ή Σταύρωση του Αγίου Κασσιανού, σχέδια για τα μωσαϊκά του Αγίου Μάρκου: οι παραγγελίες συνεχίζονταν, ταυτόχρονα με τη διακόσμηση του Ξενώνα της Σχολής του Αγίου Ρόκκου και της επάνω αίθουσας. Η τελευταία άρχισε στά 1574 και συνεχίστηκε ως τα 1581, με παράδοση τριών πινάκων το χρόνο.

Από το 1583 ως το 1587 ο Τιντορέττο αποτέλειωσε τη διακόσμηση της αίθουσας του ισόγειου. Ταυτόχρονα πήρε σημαντικές παραγγελίες για το Παλάτι των Δόγηδων: από το 1578 ως το 1581 φιλοτέχνησε τις Άλληγορίες του προθαλάμου, από το 1581 ως το 1584 διακόσμησε την «Αίθουσα του Κολλεγίου» (των επισήμων ακροάσεων) και από το 1584 ως το 1587 ζωγράφισε την Κατάληψη της Ζάρας. Στά 1588, αφού ανέλαβε, μετά από πολλά εμπόδια, να ζωγραφίσει τον Παράδεισο, άρχισε το έργο με τη βοήθεια πολυάριθμων μαθητών του: ανάμεσά τους ήταν και τα παιδιά του, η Μαριέττα και ο Ντομένικο. Αν και ήταν εβδομήντα χρονών, έπαιρνε ακόμα πολλές παραγγελίες από εκκλησίες και ιδιώτες.

Στά 1594 ζωγράφισε την Αποκαθήλωση για το παρεκκλήσιο των Νεκρών του Σαν Τζιόρτζιο Ματζόρε και απέδειξε πώς, παρ' όλα τα γηρατειά του, «το πινέλο του δεν έχασε αυτή την αρετή που κάνει τόσα θαύματα», όπως έγραφε ο Ριντόλφι.

Ο θάνατος τον βρήκε στις 31 Μαΐου 1594, σε πλήρη καλλιτεχνική δραστηριότητα. Τον έθαψαν στην εκκλησία Μαντόννα ντέλλ' Όρτο της ένορίας του, δίπλα στη Μαριέττα, την αγαπημένη του κόρη, που είχε πεθάνει τρία χρόνια νωρίτερα. Μέσα σ' αυτή την εκκλησία βλέπει κανείς σήμερα το θαυμάσιο πίνακά του, τα Εισόδια της Θεοτόκου, όπου συναγωνίζεται τον Τισιανό.

Η διαθήκη του αποκαλύπτει όλη του την αγωνία για την τύχη των μισοτελειωμένων έργων που άφηρε πίσω του.



## Τὸ φῶς πρωταρχικὸ στοιχεῖο στὴν δραματικὴ φαντασία τοῦ Τιντορέττο

**Π**ΑΡ' ΟΛΗ τὴν ἀφθονία τῶν κειμένων πάνω στὸ θέμα αὐτό, μπορεῖ κανεὶς νὰ πῇ πὼς μέχρι σήμερα ἡ μορφή τοῦ Τιντορέττο δὲ βρῆκε τὸν κριτικὸ ὀρισμὸ της, μιὰ καὶ οἱ γνώμες ποὺ διατυπώθηκαν γιὰ τὴν ἀξία τῶν «ὡραίων εὐρημάτων» του ἀλληλοσυγκρούονται. Ἐδῶ δὲν ἔχουμε σκοπὸ νὰ λύσουμε αὐτὸ τὸ πρόβλημα, κι ἀκόμα λιγότερο νὰ παρουσιάσουμε τὸ ἔργο τοῦ καλλιτέχνη ἀπὸ μιὰ καινούρια ἄποψη· θὰ ἐκθέσουμε μονάχα μὲ σαφήνεια τὴν πορεία τῆς τεχνοτροπίας του, προσπαθώντας νὰ ἐξηγήσουμε τὴν καλλιτεχνικὴ του ἐξέλιξη.

Ὁ Ριντόλφι ἀναφέρει πὼς στὴν ἀρχὴ ὁ Τιντορέττο πῆγε στὸ ἐργαστήρι τοῦ Τισιανού, ποὺ ὅμως ζήλεψε τὴ δεξιότητά του νεαροῦ μαθητῆ του καὶ τὸν ἔδιωξε ἀπὸ τὸν κύκλο του. Τὴν ἱστορία τοῦ Βενετσιάνου βιογράφου μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν πιστέψῃ ἢ ὄχι, ἕνα ὅμως εἶναι βέβαιο, ὅτι στὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Τιντορέττο, ποὺ χρονολογοῦνται γύρω στὰ 1540, δὲν ὑπάρχει κανένας τόνος ἀπὸ τὸν παλλόμενο λυρισμὸ τοῦ Τισιανού. Οἱ ἅγιοι ποὺ περιστοιχίζουν τὴν Παναγία στὴν *Ἱερῇ Συνομιλίᾳ* τῆς συλλογῆς Wildenstein, π.χ., παρουσιάζουν στοιχεῖα ἀπὸ τὴ ρωμαλέα πυκνότητα τοῦ Πορντενόνε ἢ τὴν ἀφηγηματικὴ χάρη τοῦ Μπονιφάτσιο, δύο καλλιτεχνῶν ποὺ μαζί μὲ τὸν Σκιαβόνε καὶ τὸν Σανσοβίνο συνέβαλαν οὐσιαστικὰ στὴν καλλιτεχνικὴ διαμόρφωση τοῦ Τιντορέττο — ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὶς τελευταῖες μελέτες (Κολέττι, Λόνγκι, Παλλουκκίνι) — ποὺ ἡ ἄμεση σχέση της μὲ τὴ Φλωρεντία εἶναι φανερή.

Μὲ καθυστέρηση πάνω ἀπὸ εἴκοσι χρόνια ἢ ἴδια ἡ Βενετία ἀποδέχτηκε τὸν τοσκανο-ρωμαϊκὸ μανιερισμὸ, ποὺ γύρω στὰ 1540 ἐπηρέασε καὶ τὸν ἴδιο τὸν Τισιανό· αὐτὸς ὅμως μπόρεσε ν' ἀντιδράσῃ ἀμέσως καὶ νὰ ξεπεράσῃ μὲ λυσσαλέα ὁρμὴ τὴ δύσκολη αὐτὴ στιγμὴ· ἀντίθετα, καλλιτέχνες μὲ λιγότερο δυνατὴ προσωπικότητα, ὅπως ὁ Μπονιφάτσιο κι ὁ Σκιαβόνε, υἱοθέτησαν τὶς «μορφολογικὲς κομψότητες» — ποὺ γιὰ τὸν ἕναν προέρχονταν ἀπὸ τὴ Ρώμη καὶ γιὰ τὸν ἄλλον ἀπὸ τὴν Πάρμα — καὶ συνδέοντάς τις μὲ τοὺς βενετσιάνικους χρωματικούς τρόπους δημιούργησαν ἕνα μορφωτικὸ περιβάλλον κατάλληλο γιὰ τὸ νεαρό

Τιντορέττο. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἀκόμα φαίνεται ὅτι ὁ καλλιτέχνης κινήθηκε μὲ εὐχέρεια σ' αὐτὸ τὸ κλίμα· κατασκεύαζε μιὰ-μιὰ τὶς μορφές του, τὶς ὄριζε μέσα σ' ἕνα σχῆμα εὐγενικὸ καὶ σταθερό, τὶς ἰσορροποῦσε σὲ στάσεις μανιεριστικές, τὶς ἔντυνε μὲ πολυτελῆ ὑφάσματα, πρὶν τὶς κινήσῃ. Τὸ διαπιστώνουμε στὶς κασέλες (cassoni) τῆς Βιέννης (ποὺ ἄλλωστε προηγουμένως τὶς ἀπέδιδαν στὸν Σκιαβόνε), καθὼς καὶ στὴ *Μοιχαλίδᾳ* τῆς Δρέσδης.

**Σ**ΤΑ ΤΡΙΑ ἔργα ποὺ ἀναφέραμε ὥς τώρα καὶ ποὺ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸ 1540 ὥς τὸ 1547, μιὰ κυκλικὴ κίνηση συστρέφει τὶς μορφές, δίνει τὸν κυματισμὸ στὴ σύνθεση, ἐλαφρύνει τὰ σχήματα, ἐξογκώνοντάς τα. Ἀκόμα, ἐνῶ στὰ πρῶτα τοῦ ἔργα τὸ φῶς ἀποκάλυπτε μονάχα τοὺς χρωματικούς του τόνους, τώρα παίρνει μιὰ αὐξανόμενη σημασία καὶ γίνεται ἕνα στοιχεῖο σχεδὸν θεμελιακό, ποὺ ὑποβάλλει καὶ δημιουργεῖ τὴν κίνηση. Ὁ Τιντορέττο, ξεκινώντας ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτό, θὰ ἐπιδιώξῃ ἀδιάκοπα μιὰ ὁλοένα ταχύτερη καὶ ζωντανότερη δράση.

Στὸ *Μυστικὸ Δεῖπνο* τοῦ Σάν Μαρκουόλα, τοῦ 1547, ἡ δραματικὴ σημασία τοῦ εὐαγγελικοῦ ἐπεισοδίου ἔχει τονιστῇ μὲ τὶς ἀκτίνες τοῦ φωτὸς ποὺ ἀκολουθοῦν τὰ περιγράμματα, κάνουν ἀνάγλυφα τὰ σχήματα, ἀναμιγνύουν τὰ ὑφάσματα, ὑποδεικνύουν μὲ τὶς φωτεινὲς ἀντιστίξεις τῶν φωτοστεφάνων τὶς βασικὲς γραμμὲς τῆς σκηνῆς, προσδιορίζοντας μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὴ δυναμικὴ ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητας. Ἀπρόβλεπτες κινήσεις, ἀναλαμπές, ἡ ταραγμένη ἐξέλιξη γεγονότων, ἀποτελοῦν ἐπίσης τὸ ὕλικό στὸ *Θαῦμα τοῦ Ἁγίου Μάρκου* (Βενετία, Ἀκαδημία), χρονολογημένο μὲ βεβαιότητα στὰ 1548 χάρι σὲ μιὰ ἐπιστολὴ τοῦ Ἀρετίνου. Τὸ καθετὶ εἶναι κατασκευασμένο, ἢ καλύτερα «στημένο» (Λόνγκι), μὲ τὴ βοήθεια φωτεινῶν λάμπων. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν καινοτομία τῆς βιαστικῆς καὶ περιστροφικῆς κίνησης, ὑπάρχει στὶς δυὸ αὐτὲς συνθέσεις ἕνα στοιχεῖο πιὸ κοντὰ στὴ φλωρεντινὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ ὅτιδήποτε μπόρεσε νὰ φτάσῃ ὁ Τιντορέττο χρησιμοποιώντας τὸ ἥρεμο σχέδιο τῶν





2

Βενετών. Σχετικά με το *Μυστικό Δείπνο* του Σάν Μαρκουόλα, ο Λόνγκι έγραψε για κάποια επίδραση του Σανσοβίνο που εκφράζεται με το «λεόντειο» τύπο των 'Αποστόλων, την όρμητική διάταξη των προσώπων. Το έργο θεωρήθηκε από τους κριτικούς σαν ή πιό ύψηλη έκφραση της μιχαηλαγγελικής επίδρασης (Μπέρκεν) από τη μία, και από την άλλη της «χρωματικής-πλαστικής» ισορροπίας (Κολέττι), δηλαδή σχεδόν ή ζωγραφική απόδοση της επιγραφής που, αν πιστέψουμε τον Ριντόλφι, υπήρχε στην είσοδο του εργαστηρίου του Τιντορέττο: «Το σχέδιο του Μιχαήλ 'Αγγελου και το χρώμα του Τισιανού». Ο πίνακας αυτός θα έπρεπε να βάλει ένα τέλος στις διαμάχες που έφερναν αντιμέτωπους από τη μία μεριά τους θεωρητικούς, που υποστήριζαν τη φλωρεντινή παράδοση του σχεδίου, και από την άλλη όσους υποστήριζαν τη βενετσιάνικη χρωματική παράδοση. Σχετικά με το χρώμα έχουμε ήδη αναφέρει πόσο μακριά από τον Τισιανό είναι οι λαμπεροί τόνοι του Τιντορέττο, οι υποταγμένοι στην εκφραστικότητα του φωτός. Όσο για το σχέδιο, δεν μπορούμε να αρνηθούμε κάποια επίδραση του Μιχαήλ 'Αγγελου. Οι μορφές αναδιπλώνονται και γίνονται ανάγλυφες και στέρεες σαν αγάλματα, ή προοπτική γίνεται πολυπλοκότερη, το σχέδιο είναι πιό φανερό. Τόσο ο Ριντόλφι όσο και ο Μποσκίνι βεβαιώνουν ότι ο Τιντορέττο είχε έμβασθαι στη μελέτη της τοσκανικής γλυπτικής, και ειδικά στα γύψινα καλούπια από τα αγάλματα του Νέου Σκευοφυλακίου που έστειλε για το λόγο αυτό στη Βενετία ο Ντανιέλε ντά Βολτέρρα. 'Αλλά αποδείχτηκε (Χάντελν, Κολέττι) ότι τα καλούπια δεν έφτασαν στο εργαστήρι του Τιντορέττο παρά μονάχα στα 1557. Πρίν απ' τη χρονολογία αυτή ο Μιχαήλ 'Αγγελος είχε γίνει κιόλας γνωστός στη Βενετία από τον Σανσοβίνο, που κατοικούσε εκεί από το 1527, από τον Σεμπαστιάνο ντέλ Πιόμπο, που πήγαινε συχνά στη Βενετία επιστρέφοντας από τη Ρώμη, από τον Βαζάρι και τον Σαλβιάτι, που πήγαν στη Βενετία για μιά σύντομη επίσκεψη γύρω στα 1540. 'Απ' όλους αυτούς ο Τιντορέττο, που ήταν πάντα σε επιφυλακή, είχε τη δυνατότητα να ενημερώνεται για τις καινοτομίες που εμφανίζονταν στην Τοσκάνη και στη Ρώμη και να συμπληρώνει έτσι την καλλιτεχνική του παιδεία.

1 - Σπουδή ενός προπλάσματος του Μιχαήλ 'Αγγελου για το άγαλμα του Τζουλιάνο των Μεδίκων, Όξφόρδη, Βιβλιοθήκη της Έκκλησίας του Χριστού.

2 - Γυναικεία μορφή, σπουδή για τη Σταύρωση του 'Αγίου Ρόκκου, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι, Τμήμα Σχεδίων και Χαρακτικών.

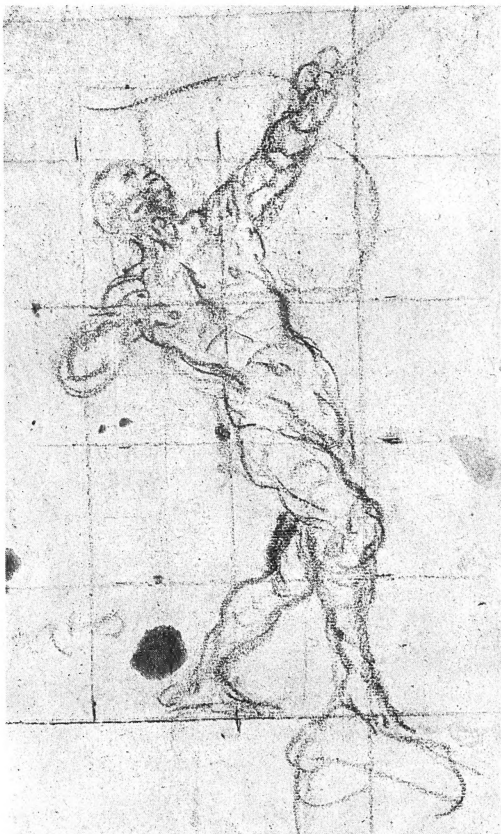
3 - Τοξότης, σπουδή για την Κατάληψη της Ζάρας, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι, Τμήμα Σχεδίων και Χαρακτικών.

4 - Γυναίκα όρθια, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι, Τμήμα Σχεδίων και Χαρακτικών.

ΣΤΑ 1553 ο Βερονέζε έφτασε στη Βενετία με τη σημαντική αποστολή να διακοσμήσει δυο αίθουσες στο Παλάτι των Δόγηδων: την αίθουσα του Συμβουλίου των Δέκα και την αίθουσα των Τριών 'Αρχηγών. Χωρίς αμφιβολία το νέο άνοιγμα του ορίζοντα, ή τολμηρή σκηνογραφία, ή αγνότητα του παλλόμενου από το φως χρώματος, ή διαύγεια του, κίνησαν το ενδιαφέρον του Γιακόπο, που ήταν πάντα έτοιμος για καινούρια πράγματα. Έτσι, με τον 'Αγιο Γεώργιο του Λονδίνου, πλησιάζει προς τον Βερονέζε, αλλά μεταβάλλει την «αντάξια ενός Φειδία» (Λόνγκι) γαλήνη του Βερονέζε σε μιá στροβιλιζόμενη ανάταση του φωτός, σε μιá χρυσίζουσα έκλαμψη κύκλων που αγκαλιάζουν το δράκοντα, τον 'Αγιο και τον ουρανό, το χαραγμένο από αστραπές.

Μιá πλατύτερη πνοή στη σύνθεση, κάποια απόσταση από τη σκηνή χαρακτηρίζουν τους πίνακες που σώζονται από τον κύκλο της Σχολής της 'Αγίας Τριάδας (1553). Το τοπίο σιγά-σιγά περιορίζεται στο ρόλο ενός «φωτιστικού» σχολίου, ενώ οι μορφές δεν έχουν ακόμα χάσει τη λαμπερή στρογγυλάδα τους. 'Ακριβώς αυτή την εποχή ο Τιντορέττο δουλεύει κατά προτίμηση το γυμνό, με όλοένα και δυσκολότερες προοπτικές λύσεις, «στη λάμψη μιās λάμπας, ώστε, με τις δυνατές σκιές που δημιουργούσε ο φωτισμός αυτός, απέκτησε έναν εκφραστικό τρόπο βίαιο και τονισμένο» (Ριντόλφι). Έπειτα και ή ίδια ή ανθρώπινη μορφή μέσα στο τοπίο θα χάσει σταδιακά την πυκνότητά της, ώσπου να περιοριστεί σε ένα σπάθισμα φωτός ή σε μιá αντίθεση των σκιών. 'Η εξέλιξη αυτή της ζωγραφικής του γίνεται όλο και πιό αισθητή μέσα στα όμορφα θέματα— τώρα λιγότερο «δραματικά»— στα έργα που κλιμακώνονται από το 1555 ως το 1560: την 'Ανεύρεση του Μωυσή του Πράντο, την 'Απελευθέρωση της 'Αρσινόης της Δρέσδης ή τη Σωσάννα στο Λουτρό του Λούβρου. Ο κυκλικός χορός από τις νύμφες-υπηρέτριες, τα λουλούδια, τα κοσμήματα της Σωσάννας, ακόμα και ή γυμνότητά της, δεν είναι τίποτε άλλο παρά προσχήματα για να τονιστεί το φως. Το ίδιο και το γλίστρημα της σκούρας αλυσίδας: έχει σα μοναδικό σκοπό να κάνει πιό ανάγλυφη τη φεγγαρίσια ωχρότητα της 'Αρσινόης. Το φως παίζει και πάλι τον πρώτο ρόλο στην *Πιετά* της Μπέρα, που χρονολογείται με ακρίβεια στα





3

1563: Ένα φως πού τονίζει το εξαιρετικά λευκό γυμνό σώμα του Χριστού και δείχνει τσακισμένους από τόν πόνο τούς θλιμμένους γύρω του. Είναι πραγματικά ιδιοφυή τὰ εὑρήματα τοῦ Τιντορέττο, ὅσο κι ἂν ἡ κάπως βιαστική ὑλοποίησή τους ἀφήνει νὰ φανῇ τὸ πολύπλοκο σχέδιο περισσότερο ἀπ' ὅ,τι χρειάζεται. Πάντως οἱ συνθέσεις τῆς ἑβδομης δεκαετίας του εἶναι ἴσως τὰ ἔργα του μὲ τὴν ὑψηλότερη ποιότητα, εἴτε ὅταν ἡ φαντασία του πλάθῃ τούς παράξενους κήπους στὰ ἔργα του μὲ τὴ Σωσάννα, εἴτε ὅταν συλλαμβάνῃ τὴν πολυσύνθετη καὶ τραγικὴ σκηνογραφία γιὰ τούς τρεῖς πίνακες τῆς Ἀδελφότητας τοῦ Ἀγίου Μάρκου (τὴν Ἀνακάλυψη τοῦ Σώματος τοῦ Ἀγίου, τὴ Μετακομιδὴ τοῦ Σώματος τοῦ Ἀγίου ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια, τὸ Θαῦμα τοῦ Ἀγίου Μάρκου). Τὸ δράμα ἐδῶ ὑπογραμμίζεται καὶ σχολιάζεται ἀπὸ τὸ φῶς, ὄχι ἀπὸ τὸ πλατὺ, ἥρεμο φῶς, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ μυστηριακὴ ἀντανάκλαση πού δημιουργοῦν οἱ δάδες, τὸ ἐκτυφλωτικὸ φωτοστέφανο τοῦ Ἀγίου (στὴν Ἀνακάλυψη τοῦ Σώματος), ἀπὸ τὸ ἀπρόβλεπτο ἄνοιγμα πού σχηματίζουν τὰ σύννεφα καὶ πού μετατρέπει τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τούς ἀνθρώπους σὲ φωσφορίζοντα φαντάσματα (στὴ Μετακομιδὴ τοῦ Σώματος τοῦ Ἀγίου Μάρκου ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια). Ἐδῶ ὅμως, παρ' ὅλο πού θυμίζει θέατρο μὲ μαριονέτες, καθὼς λέει ὁ Ριντόλφι, ἡ ἐνότητα τῆς τεχντροπίας, ἡ ἀφηγηματικὴ συνέπεια πού ἐκφράζεται ἀπὸ τὸ ἰδεατὸ φῶς, εἶναι ἀξιοθαύμαστες.

**Ο**ΤΑΝ στὰ 1548 ὁ Τιντορέττο ἐξέθεσε τὸ Θαῦμα τοῦ Ἀγίου Μάρκου, τὸ ἔργο θεωρήθηκε ἀμέσως ἀριστούργημα· πραγματικά ὁ ζωγράφος δοκίμασε νὰ ἐναρμονίσει μέσα ἀπὸ τὶς ἀντιθέσεις τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιάς τὴν πλαστικὴ δύναμη καὶ τὸ χρῶμα. Ὁ Ἀρετίνο ἐξέφρασε στὸν Τιντορέττο τὸν ἐνθουσιασμό του σχετικὰ μὲ τὸν πίνακα: «... θέαμα περισσότερο ἀληθινὸ παρὰ ζωγραφιστό».

Αὐτὴ ἡ ἐνότητα καὶ ἡ συνέπεια πολὺ γρήγορα μετριάζονται στοὺς πίνακες τῆς ἴδιας ἐποχῆς γιὰ τὴν ἐκκλησία τῆς Μαντόνα ντέλλ' Ὁρτο, τὴ Δευτέρα Παρουσία καὶ τὴ Λατρεία τοῦ χρυσοῦ μύσχου. Ἄν ὁ Τιντορέττο εἶχε ἐδῶ τὴν πρόθεση, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Κολέττι, νὰ παραστήσῃ ἓνα «παγκόσμιο δράμα», θὰ



4

μποροῦσε νὰ πῇ κανεὶς πῶς τὸ κατόρθωσε, ἀλλὰ τὸ συνέλαβε σὰ μιὰ θεατρικὴ παράσταση, σὰν ἓνα ἔργο μὲ πλούσιο θέαμα γιὰ ἓνα κοινὸ διψασμένο γιὰ ζωηρὲς ἐντυπώσεις. Τὰ νερὰ τοῦ ὀρμητικοῦ ποταμοῦ ξεριζώνουν τὰ δέντρα, παρασέρνουν τούς ἀνθρώπους καὶ τὰ ζῶα, τραντάζουν τὴ βάρκα τοῦ Χάροντα, ἐνῶ ψηλά, μὲ τὴν ἴδια ὀρμὴ, ταρασσονται οἱ ἄγιοι, οἱ ὅσιοι, οἱ ἄγγελοι μὲ τὶς τρομπέτες καὶ τὰ σπαθιά.

**Σ**ΤΑ 1564 ὁ Τιντορέττο ἀνέλαβε τὴν κοπιαστικὴ διακόσμηση τοῦ Ἀγίου Ρόκκου, πού θὰ τὸν ἀπασχολοῦσε, μὲ μικρὲς διακοπές, ὡς τὸ 1587. Μετὰ ἀπὸ τὸν πίνακα γιὰ τὸ διαγωνισμό μὲ τὸ *Θρίαμβο τοῦ Ἀγίου* καὶ τὰ ἐλλειψοειδῆ μὲ τὶς Ἀρετές γιὰ τὴν ἴδια ὀροφή, ἀκολούθησε τὸ ἐπιβλητικὸ ἔργο του ἡ *Σταύρωση*, ὑπογραμμμένο καὶ χρονολογημένο στὰ 1565. Μετὰ ἀπὸ τὸ *Γολγοθὰ*, πού εἶχε ζωγραφίσει γιὰ τὸν Ἅγιο Σεβήρο, ὁ καλλιτέχνης τώρα εὐρύνει τὴ δραματικὴ του ἔμπνευση. Παρεντυσκόμεστε στὴν ἴδια ἀκριβῶς τὴ στιγμὴ τοῦ μαρτυρίου. Ὁ σταυρὸς γιὰ τὸ Χριστὸ ἔχει κιόλας στηθῆ, ἐνῶ ἐτοιμάζονται μὲ τὰ σκοινιά ν' ἀνυψώσουν τὸ σταυρὸ τοῦ δεξιοῦ ληστῆ μὲ τὸ θῦμα δεμένο ἐπάνω του· τοῦ ἀριστεροῦ ληστῆ ὁ σταυρὸς βρίσκεται ἀκόμα καταγῆς· βιάζονται νὰ σκάψουν τὸ λάκκο γιὰ νὰ τὸν στήσουν καὶ οἱ δῆμοι ξαπλώνουν τὸ ληστὴ στὰ ξύλα του. Οἱ Ἅγιες Γυναῖκες ἐκφράζουν μὲ τὴ συντριβὴ τους μιὰ πιὸ ἄμεση συγκίνηση. «Οὔτε ὁ Ριμπέρα», γράφει ὁ Θεόφιλος Γκωτιέ, «οὔτε ὁ Ρέμπραντ, οὔτε ὁ Ζερικώ, οὔτε ὁ Ντελακρουά στὰ πιὸ πυρετικά κι ἀνήσυχτα σχέδιά τους δὲν ἔφτασαν ποτὲ σ' αὐτὴ τὴν παραφορά, σ' αὐτὴ τὴ μανία, σ' αὐτὴ τὴν ἀγριότητα».

Ὁ περίφημος πίνακας ὁ *Χριστὸς μπροστὰ στὸν Πιλάτο* τοῦ Ἀγίου Ρόκκου ὀφείλει τὴ φήμη του στὸ φωτεινὸ ἱμάτιο τοῦ Ἰησοῦ πού ξεχωρίζει ἀπὸ τὰ μουντὰ χρώματα καὶ ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ σκοῦρο κόκκινο ἐνδυμα τοῦ Πιλάτου. Ὁ χῶρος προοδευτικὰ περιορίζεται, τὰ λευκὰ καὶ τὰ μαῦρα σχήματα ξεπετιοῦνται μὲ τὴ ρευστὴ εὐλυγισία γοτθικοῦ ἀραβουργήματος: ἔτσι στὴν *Ἀνοδο στὸ Γολγοθὰ* (πού βρίσκεται ἐπίσης στὸν Ξεῶνα τοῦ Ἀγίου Ρόκκου) εἶναι ζήτημα ἂν οἱ τοποθετημένοι



διαγώνια σταυροί ή ή σημαία του έφιππου στρατιώτη δίνουν κάποια έντύπωση προοπτικής.

Στά 1576 ο Τιντορέττο αρχίζει τη διακόσμηση της επάνω αίθουσας του Αγίου Ρόκκου: ένα πραγματικά επιβλητικό σύνολο πινάκων τοποθετήθηκε τελικά στους τοίχους και στην όροφή. Τα έπεισόδια από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη θα αντιστοιχοῦσαν ίσως σ' ένα αλληγορικό θεολογικό σχέδιο. Ο καλλιτέχνης είχε υποσχεθῆ στους μοναχούς του Αγίου Ρόκκου να παραδῖνη τρεῖς πίνακες κάθε χρόνο. Οί περίπλοκες προοπτικές λύσεις, τὰ κύματα από φῶς, οί πάντοτε όρμητικές κινήσεις εἶναι, ὅπως συνήθως, τὰ θέματα πού ξαναβρίσκουμε στις μεγαλόπρεπες αὐτές συνθέσεις· δὲ λείπουν ὅμως καὶ τὰ ἰδιοφυῆ εὐρήματα, κυρίως στους πίνακες γιὰ τοὺς τοίχους. Στὴν *Προσκύνηση τῶν Ποιμένων*, π.χ., ἀναγνωρίζουμε τὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία· ἡ σκηνὴ χωρίζεται σὲ δυὸ ἐπίπεδα ὅπου τοποθετοῦνται οἱ θεῖες μορφές χωριστὰ ἀπὸ τὶς ἀνθρώπινες. Τὸ φῶς πού ἔρχεται ἀναπάντεχα ἀπὸ τὸ κιγκλίδωμα τῆς στέγης ἀποκαλύπτει μὲ μιὰ ὀρμητικότητα ἀστραπῆς τὸ ἀνάγλυφο, καὶ εἶναι ἔτοιμο νὰ σβῆση τὴν ἐπόμενη στιγμή γιὰ νὰ ξαναπέση ἡ ἀχυροκαλύβα στὸ πιὸ βαθὺ σκοτάδι. Παρ' ὅλη τὴν ἐκφραστικὴ στάση τῶν δυὸ βοσκῶν, ὁ πίνακας ἔχει μεγάλη ἀφηγηματικὴ ἀπλότητα. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε πὼς ὁ Τιντορέττο ἔβρισκε εὐχαρίστηση περιγράφοντας λεπτομερικὰ τὰ πιὸ ταπεινὰ ἀντικείμενα: τὸ καλάθι μὲ τὰ αὐγά, τὴν ἀσυνήθιστη σκάλα, τὰ ἄχυρα πού ξεφεύγουν ἀπὸ τὴ σανίδα πού βρίσκεται μπροστὰ στὸ τζάκι. Εἶναι πιθανὸν ἡ εὐγένεια τοῦ Μπασσάνο στὴν ἀπόδοση τῆς ἀγροτικῆς πραγματικότητας νὰ ἔκανε τὸν Τιντορέττο νὰ ἐλαττώσῃ τὴν ὀρμητικότητά του, τουλάχιστον ὅταν τὸ θέμα τὸ ἐπέτρεπε. Καὶ στὸ *Μυστικὸ Δεῖπνο* τοῦ Αγίου Ρόκκου τὸ πλακόστρωτο, τὰ φρούτα στὸ πρῶτο πλάνο, τὸ χαριτωμένο σκυλάκι, θυμίζουν τὸν Μπασσάνο, καθὼς καὶ τὸν Βερονέζε, ἂν καὶ ἔχουν μεταμορφωθῆ ἀπὸ τὸ χαρακτηριστικὸ φωτισμὸ τοῦ Τιντορέττο πού δυναμώνει τὶς σκιές. Οἱ στιγμὲς αὐτὲς τῆς ἡμερῆς ἀφηγηματικότητας εἶναι πολὺ σπάνιες· μὲ τὴ *Βάπτισμα τοῦ Χριστοῦ* καὶ τὴν *Προσευχὴ στὸ Ὄρος τῶν Ἐλαιῶν* ἐπιστρέφουμε στὴ γνωστὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ δαιμονικοῦ θορύβου καὶ τῶν φωτεινῶν φαντασμάτων. Στὰ ἔργα αὐτὰ ὁλόκληρος ὁ χῶρος βυθίζεται στὸ σκοτάδι καὶ ὁ Χριστὸς πού κλαίει καὶ προσεύχεται στὸ κέντρο τοῦ πίνακα φαίνεται σὰ νὰ αἰωρῆται μὲ κάποιο μαγικὸ τρόπο.

ΣΤΑ 1578 ὁ Τιντορέττο ἀναλαμβάνει νὰ ζωγραφίσῃ τέσσερις πίνακες γιὰ τὸν προθάλαμο τοῦ Παλατιοῦ τῶν Δόγηδων, πού ἀπὸ τὸ 1713 ἔχουν τοποθετηθῆ στὴν Αἴθουσα τοῦ Ἀντικολλεγίου (τῆς ἀναμονῆς). Ἐνα χρόνο πρὶν ὁ Βερονέζε εἶχε τελειώσει τὶς *Ἀλληγορίες* γιὰ τὴν Αἴθουσα τοῦ Κολλεγίου, κι ὁ Τιντορέττο ἀσφαλῶς θὰ τοὺς εἶχε ρίξει μιὰ ματιά, ἔστω καὶ βιαστική· ἴσως γι' αὐτὸ στὰ τέσσερα ἐπεισόδια ἐγκατέλειψε τὸν κατάλληλο γιὰ νυχτερινὰ ὁράματα φωτισμὸ κι ἄφησε τὰ γυμνά του στὸ ὑπαιθρο καὶ στὸ φῶς.

Τὸ θέμα τοῦ *Σιδηρουργείου τοῦ Ἡφαίστου*, σύμβολο τῆς ἐνότητας τῶν γερουσιαστῶν τῆς Βενετίας, ὁ Τιντορέττο τὸ δούλεψε μὲ πολὺ τονισμένες ἀντιστίξεις τοῦ φωτὸς καὶ τὸ τοποθέτησε μέσα σὲ μιὰ φωτεινὴ κοιλότητα βράχου λουσμένη ἀπὸ τὶς λάμπες τοῦ οὐρανοῦ. Ἡ ἔνταση τοῦ φωτὸς δίνει ρῶμη στὰ ἀνδρικὰ σώματα, οἱ μυῶνες ἐπιμηκύνονται καὶ μεταμορφώνονται καθὼς προσαρμόζονται στὸ συνθετικὸ ρυθμὸ. Ἀτενίζοντας αὐτὸ τὸν πίνακα δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ μὴ σκεφθῇ μὲ κάποια νοσταλγία τὴν ἡλιακὴ φωτεινότητα τῶν *Ἀρετῶν* τοῦ Βερονέζε, τοὺς λαμπροὺς τόνους πού ἐκφράζουν τὰ κίτρινα, τὰ ρόδινα, τὰ γαλάζια, ἄλλοτε καθαρὸς καὶ κοφτοὺς, ἄλλοτε ἀνακατεμένους σὲ πολὺτιμους χρωματισμοὺς ἰάσπιδος. Ἡ διακόσμηση τῆς αἴθουσας τοῦ ἰσογείου τοῦ Αγίου Ρόκκου καθὼς καὶ οἱ μεγάλοι πίνακες γιὰ τὸ Παλάτι τῶν Δόγηδων ἀπορρόφησαν τὸν Τιντορέττο ὥς τὰ ὀγδόντα του χρόνια. Ἐκλείσε ἡ μυθολογικὴ παρένθεση, ἡ

ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν Βερονέζε, καὶ στὴν τελευταία αἴθουσα τοῦ Αγίου Ρόκκου τὸ φῶς δημιουργεῖ ἓνα τοπίο φανταστικὸ καὶ ὑποβλητικὸ, ἱκανὸ νὰ ἐκφράσῃ τὸ πνεῦμα τῶν πρωταγωνιστῶν Στὴν *Ἀγία Μαρία τὴ Μαγδαληνὴ* καθὼς καὶ στὴν *Ἀγία Μαρία τὴν Αἰγυπτία* ὁ ἥλιος διαποτίζει τὸ πανόραμα σὲ σημεῖο πού νὰ παίξῃ τὸν ἴδιο ρόλο μὲ τὰ δέντρα, τὸ ποτάμι καὶ τοὺς λόφους. Στὴ *Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο* τὸ ὑγρὸ δάσος φαίνεται νὰ κρύβῃ χίλιες ἀπειλὲς γιὰ τοὺς τρομαγμένους φυγάδες· ὁ ζωγράφος δίνει μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὴν αἴσθηση τῆς ἀτμόσφαιρας.

Στὸν *Εὐαγγελισμό* (ἰσόγειο) κυριαρχεῖ καὶ πάλι ὁ ὀρμητικὸς πάταγος: ὁ ἄγγελος, πού τὸν ἀκολουθοῦν ἓνα σύννεφο ἀγγελῶν, μπαίνει στὸ δωμάτιο γκρεμίζοντας τὸν τοῖχο, καὶ ἡ Παρθένος, τρομαγμένη, ὅπως εἶναι φυσικὸ, ἀφήνει νὰ τῆς πέσῃ τὸ βιβλίο. Φέρνει κανεὶς στὸ νοῦ του τὶς ποιητικὲς ἐρμηνεῖες τοῦ ἴδιου θέματος ἀπὸ τόσους ζωγράφους τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης, ὅπως, π.χ., ἀπὸ τὸν Λουντοβίκο Καρράτσι, πού ἀπέδωσε σχεδὸν ψιθυριστὰ, μέσα στὴ μοναστηριακὴ σκηνὴ τοῦ μικροῦ ἀπλοῦ δωματίου, τὸ χαιρετισμὸ τοῦ ἀγγέλου.

ΜΟΛΙΣ τελείωσε τὴ διακόσμηση τοῦ Αγίου Ρόκκου καὶ τοὺς μεγάλους πίνακες τοῦ Παλατιοῦ τῶν Δόγηδων (ἀνάμεσά τους τὴν *Κατάληψη τῆς Ζάρας*, τὴ *Μάχη τοῦ Σαλβόρε*, τὸν *Παράδεισο*) ὁ Τιντορέττο δέχτηκε, παρ' ὅλη τὴν προχωρημένη ἡλικία του, νὰ ζωγραφίσῃ δυὸ πίνακες γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Σὰν Τζιόρτζιο Ματζόρε: τὴ *Σύλλογὴ τοῦ μάννα* καὶ τὸ *Μυστικὸ Δεῖπνο*. Στὶς δυὸ αὐτὲς συνθέσεις νομίζει κανεὶς πὼς διακρίνει κάποια ἀνάκληση ἐπεισοδίων σὲ τόνο ἐλάσσονα, πού συχνὰ στάθηκαν θέματα τοῦ Μπασσάνο στις ἀγροτικὲς ἐμπνεύσεις του. Οἱ πλύστρες, τὸ ἀγόρι πού δένει τὸ γαῖδαρό του στὸ φοῖνικα, ἡ ἀγροτικὴ παρεμβολὴ μὲ τὸ μαγκάνι τοῦ πηγαδιοῦ ἐναλλάσσονται μέσα στὸν πίνακα τῆς *Σύλλογης τοῦ μάννα* μὲ τὰ πλήθη πού κινοῦνται ἀνήσυχα. Στὸ *Μυστικὸ Δεῖπνο* ὁ λαμπρὸς φωτοστέφανος τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ καὶ τὸ πιὸ ταπεινὸ λυχνάρι, μαζί μὲ τὸ πέταγμα τῶν ἀγγέλων πού φωσφορίζουν, φωτίζουν σκηνὲς ἀπὸ τὴν καθημερινὴ πραγματικότητα, ὅπως ἡ γονατιστὴ ὑπηρέτρια, τὸ γατὶ πού εἶναι ἔτοιμο νὰ καταβροχθίσῃ τὸ κομμάτι τοῦ φαγητοῦ του, τὰ πιατικὰ πού μαζεῦτηκαν στὸ τράπέζι καὶ στὰ καθίσματα. Κάνοντας ἔτσι νὰ συνυπάρχουν τὸ ὄραμα καὶ οἱ δειλὲς καὶ ἀκαθόριστες ἀναφορὲς μιᾶς πραγματικότητας πού ἀποδίδεται πάντα μὲ τὸ ἐξωπραγματικὸ καὶ φανταστικὸ φῶς, ὁ Γιάκοπο Τιντορέττο τερμάτισε τὴ μακριὰ καὶ πολὺμοχθη ζωὴ του.

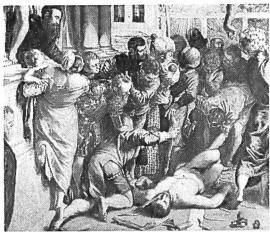
ΟΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ζωγράφισε ἐπίσης πολυάριθμες προσωπογραφίες, πάντοτε μέσα στους σκοτεινοὺς καὶ θερμοὺς τόνους τοῦ βελούδου, τοποθετώντας βιαστικὲς πινελιὲς στὰ μαλλιά, στις ἀραιὲς γενειάδες, στις δαντέλες καὶ στις γοῦνες τῶν πλούσιων ἐνδυμάτων. Οἱ αὐτοπροσωπογραφίες του μᾶς παρουσιάζουν ἓνα πρόσωπο λιγότερο ἀνήσυχο, ἀλλὰ τὸ ἴδιο στοχαστικὸ μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου. Οἱ προσωπογραφίες τοῦ Ἀρετίνου ἢ τοῦ Γιάκοπο Σοράντσο (πού πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν, κατὰ τὸν Μπέρνερσον, ἀνάμεσα σὲ δυὸ πίνακες τῆς οἰκογένειάς του) εἶναι περίφημες. Ἀλλὰ ἀσφαλῶς ἡ σημαντικότερη προσωπογραφία του εἶναι τοῦ Ἀνθρώπου μὲ τὴν ἐνδυμασία τοῦ Αγίου Γεωργίου, τῆς σύλλογης Κρές, πού παλιότερα τὴν ἀπέδιδαν στὸν Ντόσσο καὶ τοῦ τὴν ἀπέδωσε ὁ Λόνγκι.

Ἀπὸ τοὺς διαδόχους τοῦ Τιντορέττο κανένας δὲ διέθετε τὸ σίγουρο πνεῦμα πού ὁ καλλιτέχνης διατήρησε μέσα σ' ὅλες τὶς ἀναζητήσεις του. Μιὰ τέλεια μεσαιωνικὴ αὐστηρότητα, ἓνα κυκλικὸ σύστημα πού θυμίζει τὸ σύστημα τοῦ Δάντη, ὁργανώνει ἀόρατα καὶ τὶς πιὸ μεγάλες, καὶ τὶς πιὸ ἐλεύθερες συνθέσεις του· νὰ τί θὰ δώσῃ σὲ κάθε λεπτομέρεια τοῦ ἔργου του αὐτὴ τὴν πληρότητα, καὶ τί ἔδωσε στὸ ἴδιο του τὸ εἶναι τὴν ὁλοκλήρωση.

*Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:* Μ. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ



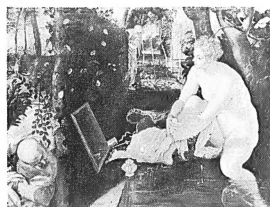
## Οι πίνακες



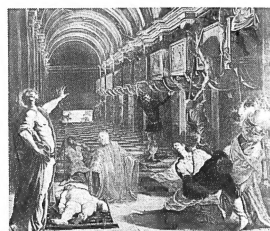
**I. ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΚΟΥ ή Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΣ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΝΕΙ ΤΟ ΣΚΛΑΒΟ** (415 × 545 εκ.). *Βενετία, Πινακοθήκη της Ακαδημίας*. — 'Ο πρώτος πίνακας που ζωγράφησε ο Τιντορέττο για την 'Αδελφότητα του 'Αγίου Μάρκου (1548). 'Εδώ ο ζωγράφος προσθέτει στην αρχική βενετσιάνικη τεχνοτροπία του στοιχείο από το μανιερισμό της Τοσκάνης και της Ρώμης.



**II - III. Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΑΙ Ο ΔΡΑΚΟΝΤΑΣ** (157 × 99 εκ.). *Λονδίνο, 'Εθνική Πινακοθήκη*. — 'Ο Κολέττι σωστά χρονολογεί τον πίνακα μετά το 1553, δηλαδή μετά τον πηγαισμό του Βερονέζε στη Βενετία. 'Ωστόσο τα στοιχεία από τον Βερονέζε (άνοιγμα του ορίζοντα, χρωματικοί τόνοι διάφανοι) αποδίδονται από τον Τιντορέττο με τη συνηθισμένη του βιαστική επεξεργασία.



**IV. Η ΣΩΣΑΝΝΑ ΚΑΙ ΟΙ ΚΡΙΤΕΣ** (193 × 243 εκ.). *Βιέννη, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης*. — Δίκαια θεωρείται ένα από τα αξιολογότερα έργα του Τιντορέττο. Την εποχή αυτή (1555 - 1560) η σύλληψη των έργων του Τιντορέττο και η πραγματοποίησή τους έχουν μεταξύ τους απόλυτη συνέπεια και ενότητα. Τα λουλούδια και τα κοσμήματα προσθέτουν τον τόνο της λαμπρότητας.



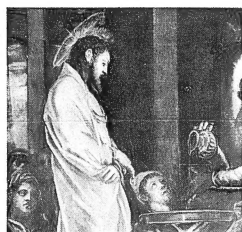
**V. Η ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΚΟΥ** (405 × 405 εκ.). *Μιλάνο, Πινακοθήκη Μπρέρα*. — 'Ο πίνακας ζωγραφίστηκε για την 'Αδελφότητα του 'Αγίου Μάρκου. 'Ο 'Αγιος Μάρκος, που στον ύψωμένο του βραχίονα πέφτει ένα κοφτό φως, υποδεικνύει το ίδιο του το σκήνωμα στους θνητούς. Παλλόμενο φως διατρέχει τη σκηνή, τονίζοντας το δραματικό της χαρακτήρα.



**VI. Η ΑΝΑΛΗΨΗ** (528 × 325 εκ., λεπτομέρεια). *Βενετία, Σχολή του 'Αγίου Ρόκκου*. — 'Ενώ ο ανερχόμενος στους ούρανους Χριστός, περιτριγυρισμένος από αγγέλους, έχει καθαρά προσδιορισμένο σχήμα, και η μορφή του μεγεθύνεται εξαιτίας της κυρίαρχης θέσης του μέσα στο έργο, οι μορφές των 'Αποστόλων είναι ακαθόριστες και η παρουσία τους στο έργο έχει δευτερεύουσα σημασία.



**VII. ΠΙΕΤΑ** (108 × 170 εκ.). *Μιλάνο, Πινακοθήκη Μπρέρα*. — Το έργο αυτό χρονολογείται στα 1563 και επιδιορθώθηκε στα 1590 από τον ίδιο τον Τιντορέττο. Το φως ταυτόχρονα δημιουργεί και σβήνει τα πρόσωπα, καθώς και τα αντικείμενα, πλήττει βίαια το σώμα του Χριστού, περνά από τον ένα πρωταγωνιστή στον άλλο και δίνει την ιδιαίτερη δραματική ένταση στη σύνθεση.



**VIII. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΟΝ ΠΙΛΑΤΟ** (522 × 402 εκ., λεπτομέρεια). *Βενετία, Σχολή του 'Αγίου Ρόκκου*. — 'Ακριβώς αυτή η φωτεινή, ή σχεδόν ύγρη λευκότητα της μορφής του Χριστού, που έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με το γκριζό περιβάλλον, έκανε διάσημη τη σύνθεση αυτή του Τιντορέττο. Τα κεφάλια των δύο θεατών μόλις διαγράφονται σχηματικά πάνω στο γκριζό φόντο.



**IX. Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ** (542 × 455 εκ., λεπτομέρεια). *Βενετία, Σχολή του 'Αγίου Ρόκκου*. — 'Ισως το ίδιο το θέμα ή οι αγροτικές σκηνές του Μπασσάνο να υπέβαλαν στον Τιντορέττο τη γαλήνια αφηγηματικότητα που εκφράζει αυτή η σύνθεση. Και τα πιο ταπεινά αντικείμενα έχουν πάρει μια ξεχωριστή σημασία μέσα στη σκηνή, δίνοντάς της έναν τόνο απλό και οικείο.



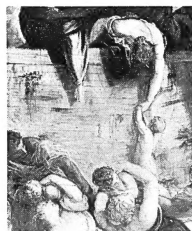
**X - XI. Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ** (536 × 1224 εκ., λεπτομέρεια). *Βενετία, Σχολή του 'Αγίου Ρόκκου*. — 'Ο επιβλητικός αυτός πίνακας, που έχει υπογραφή και χρονολογία (1565), ανήκει στον πρώτο κύκλο των έργων που ζωγράφησε ο Τιντορέττο για την 'Αδελφότητα. 'Ενα παράφορο πλήθος κόσμου έχει συγκεντρωθεί στο Γολγοθά για να παρακολουθήσει τη σταύρωση του 'Ιησού και των ληστών.



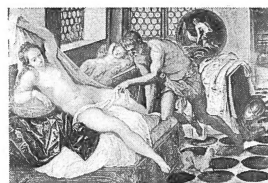
**XII. Η ΜΕΤΑΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ**. *Ούάσιγκτον, 'Εθνική Πινακοθήκη*. — Χαρακτηριστική σύνθεση του Τιντορέττο. Στο άκουσμα της θείας φωνής δεν πέφτει μόνο ο Παύλος, αλλά και οι στρατιώτες και οι ιππείς γκρεμίζονται μέσα στο νερό, τα όπλα τους κατακυλούν, ενώ ο ούρανός και η γη συμμετέχουν μ' ένα είδος κοσμικού κατακλυσμού στο ψυχικό δράμα του 'Αγίου.



**XIII. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΗΣ ΜΑΡΘΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ** (170 × 145 εκ.). *Μόναχο, Παλαιά Πινακοθήκη*. — Τα τρία κύρια πρόσωπα βρίσκονται στο πρώτο πλάνο· τα υπόλοιπα ή είναι στο σκοτάδι ή μόλις διαγράφονται από το μακρινό παλλόμενο φως. 'Από την άνεση της επεξεργασίας των μορφών μπορούμε να χρονολογήσουμε τον πίνακα ανάμεσα στα 1575 και στα 1580.



**XIV. Η ΣΦΑΓΗ ΤΩΝ ΝΗΠΙΩΝ** (422 × 546 εκ., λεπτομέρεια). *Βενετία, Σχολή του 'Αγίου Ρόκκου*. — Σώματα σκοτεινά και άλλα βυθισμένα στο φως· όλοκληρη η σύνθεση είναι μια ανήσυχη κίνηση. Με φόντο τον τοίχο, που είναι λερωμένος με γκριζες σκιές, προβάλλονται λουσμένες από φως οι μορφές της μητέρας και του παιδιού της, που η ρωμαϊκή καταγωγή τους είναι ολοφάνερη.



**XV. ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΚΑΙ ΗΦΑΙΣΤΟΣ** (134 × 198 εκ.). *Μόναχο, Παλαιά Πινακοθήκη*. — Τα πρόσωπα στις συνθέσεις του Τιντορέττο, καθώς είναι τοποθετημένα σε διάφορα επίπεδα και επαναλαμβάνουν το ένα τις κινήσεις του άλλου, θυμίζουν συχνά παιχνίδια με καθρέφτες. 'Εδώ ένας αυθεντικός καθρέφτης δείχνει την κίνηση του 'Ηφαιστου, ενώ τα πλακάκια οδηγούν το βλέμμα στον 'Αρη.



**XVI. Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ** (540 × 487 εκ., λεπτομέρεια). *Βενετία, Σχολή του 'Αγίου Ρόκκου*. — 'Η δράση ξετυλίγεται στο μελαγχολικό εσωτερικό μιάς αίθουσας που η πηγή του φειδωλού φωτισμού της είναι ακαθόριστη· ο Τιντορέττο χρησιμοποιεί το φωτισμό για να υπογραμμίσει την παρουσία ανθρώπων και πραγμάτων, τις διάφορες ψυχικές καταστάσεις που θέλει να αποδώσει.



**XVII. Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΑΙ Ο ΔΡΑΚΟΝΤΑΣ** (157 × 99 εκ., λεπτομέρεια). *Λονδίνο, 'Εθνική Πινακοθήκη*. — 'Η γυναικεία μορφή με την τολμηρή κίνηση, που τονίζεται από το στροβίλισμα των ρούχων, το δέντρο που φαίνεται ξεριζωμένο από τα διαβολικά χτυπήματα του τέρατος, το πτώμα στη μέση της σκηνής, δίνουν στη σύνθεση ένα τραγικό και παραισθησιακό στοιχείο.





















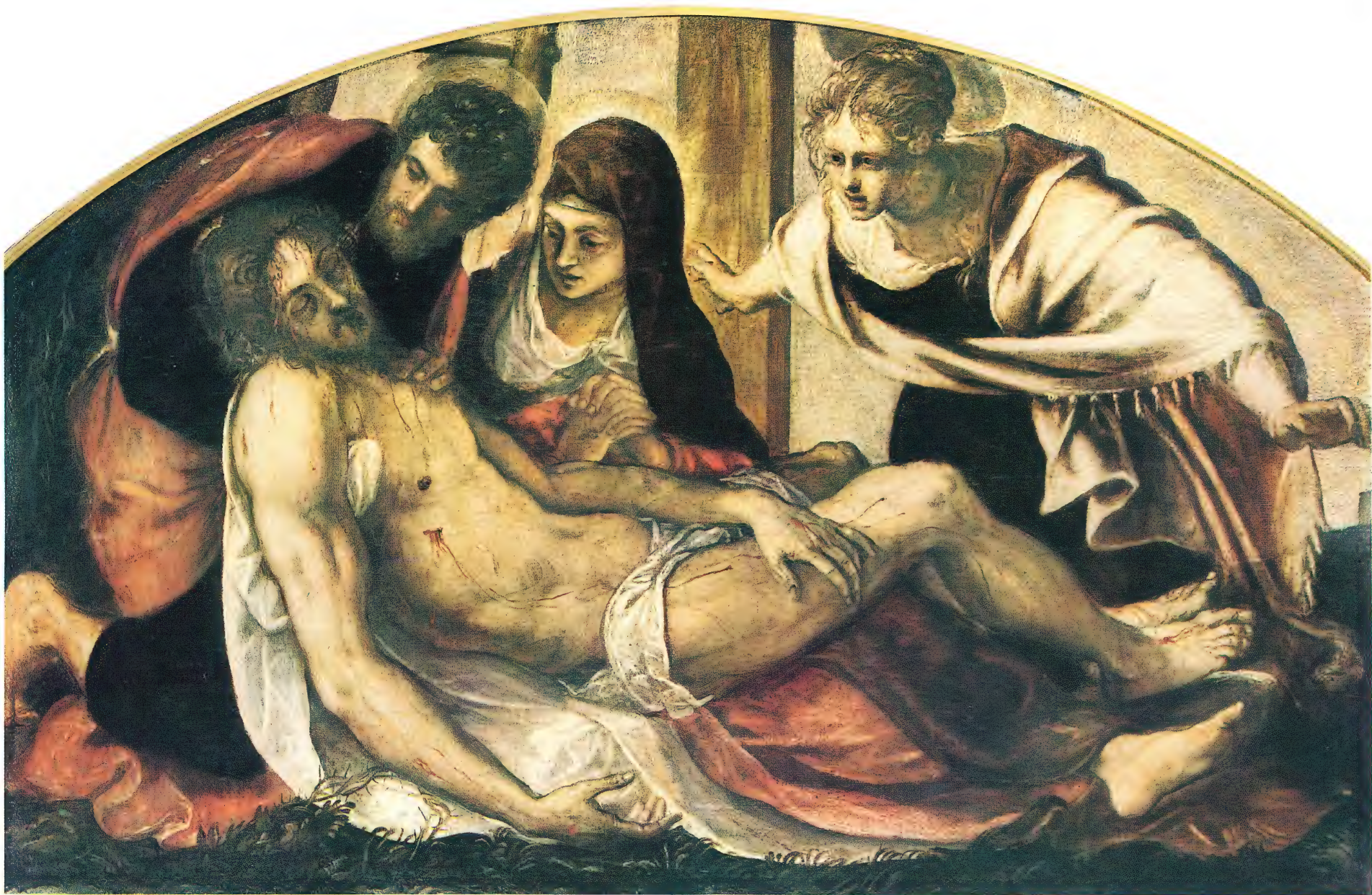




































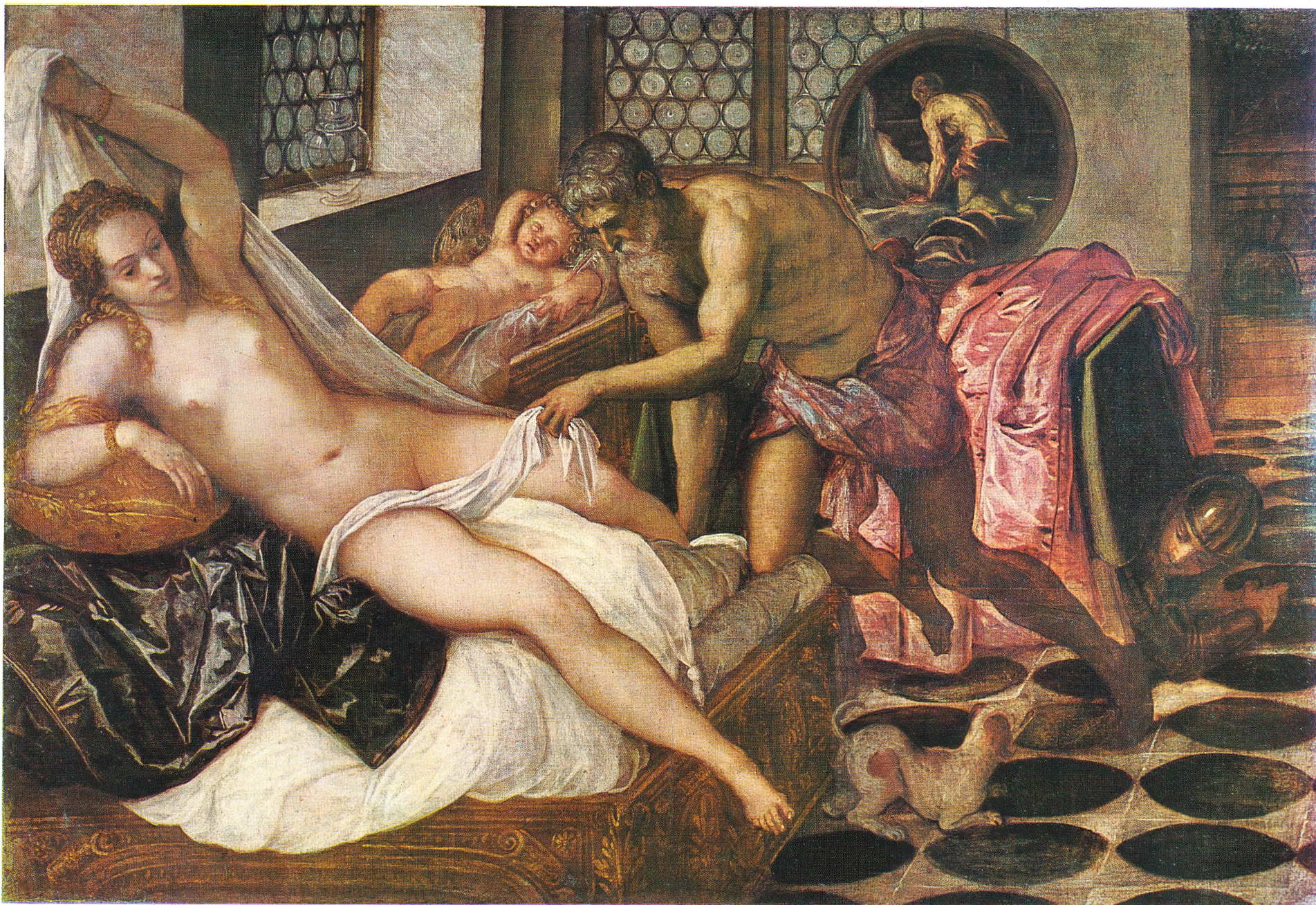


















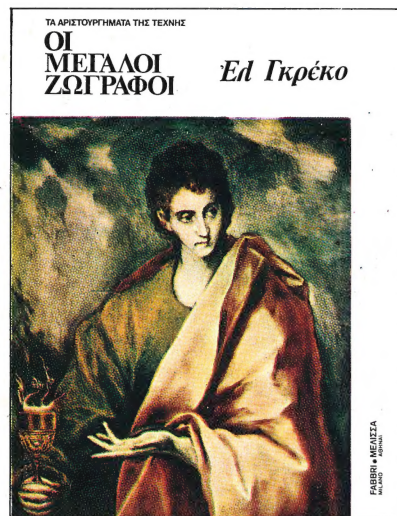
Ο τρίτος τόμος τῶν «ΜΕΓΑΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ» (τεύχη 31 - 45) περιλαμβάνει, μεταξύ ἄλλων, τὸν Ἑλ Γκρέκο καὶ τὸν Μιχαήλ Ἄγγελο.

Τὸ τεύχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδή 4 ἑγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεύχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδή 4 ἑγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὰ δύο αὐτὰ τεύχη, παρ' ὅλη τὴν ἐπιπλέον ὕλη τους, θὰ διατεθοῦν στὴν ἴδια τιμὴ τῶν 30 δρχ.

Τὸ ἐπόμενο τεύχος μας:



Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ
2. Τουλούζ-Λωτρέκ
3. Βὰν Γκὸγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ἐνγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ
12. Σερά
13. Ἐνσορ
14. Ντωμιέ
15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α'
17. Τζιόττο β'
18. Πάολο Οὐτσέλλο
19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι
20. Βὰν Ἄυκ
21. Βὰν ντέρ Βάουντεν
22. Μποττιτσέλλι
23. Φρά Ἀντζέλικο
24. Φιλίππο Λίππι
25. Μαζάτσιο
26. Μαντένια
27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα
28. Ἰερώνυμος Μπός
29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα
30. Μπελλίνι
31. Ραφαήλ α'
32. Ραφαήλ β'
33. Ντύρερ
34. Χόλμπαϊν
35. Μπρέγκελ
36. Καρπάτσιο
37. Τζιορτζιόνε
38. Τισιανὸς α'
39. Τισιανὸς β'
40. Βερόνεζε
41. Καραβάτζιο

## ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

### «ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τισιανὸς	Πικάσσο
Ροῦμπενς	Μοντιλιάνι
Βελάσκειθ	Ντὲ Κίρικο
Ρέμπραντ	Γύζης
Γκόγια	Λύτρας
Νταβίντ	Βολανάκης
Ματῖς	Παρθένης κ.ἄ.

### ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ο
5. Εἰκοστὸς Αἰῶνας
6. Ἑλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRIC - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

## Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Β' ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνική καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 16 - 30 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἑγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγή τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 19 Ἰουνίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRIC» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἑκδοσὴ

### «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἑξὶ πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἑγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἔργα-σία πρωτότυπη καὶ μοναδική στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεύχος-βιβλίο, κι ἓνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἐνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχὴ του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγησι τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἑγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεύχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπικὴ σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!